MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 58. Kraków, Styczeń 1926. Rok VIII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 7·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883.

Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem:
ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU“.

Konto P. K. O. 400.883.

PROF. JERZY GACHE.

Problem podniesienia kultury muzycznej w Polsce.

Z chwilą odrodzenia politycznego naszego państwa, we wszystkich dziedzinach życia społecznego nurtuje niestrudzenie myśl, odbywa się ustawiczna praca, mająca na celu nasze odrodzenie moralne. Problem przewartościowania wartości jest dzisiaj zagadnieniem najbardziej aktualnem, najbardziej żywotnem. Analogicznie to samo zjawisko, to szukanie nowych wartości, cechuje dzisiejszą sztukę.

Wśród wielu omawianych różnorodnych problemów artystycznych najmniej jednak miejsca zajmuje kwestja podniesienia kultury muzycznej w Polsce. Nie będzie wcale przesadą, jeżeli stwierdzimy, że poza pewną, bardzo światłą sferą społeczeństwa, specjalnie interesującą się sztuką i jej zagadnieniami, mającą dla niej szczere zrozumienie, poziom kultury muzycznej w szerokich sferach społeczeństwa jest bardzo niski. Należy pamiętać, że muzykalność i kultura muzyczna to dwa pojęcia, które nie można identyfikować. Budowa organu słuchowego i ustrój psychiczny człowieka są zródłem wrażliwości dźwiękowej. Od stopnia tej wrażliwości zależy mniejsza lub większa muzykalność. Wrodzoną zatem zdolność i łatwość reagowania (pod względem słuchowym i uczuciowym) na dźwięki, nazywamy muzykalnością. Jeżeli muzykalność — nawet przeciętna — łączy się w sposób harmonijny z intelektem i zdolnościami estetycznemi (t. j. wrażliwością na przejawy piękna) — wtedy powstaje kultura muzyczna. Takiej kultury muzycznej szerokie i oświecone warstwy społeczeństwa polskiego albo wcale nie posiadają, albo w bardzo małym stopniu.

Jeżeli taki stan rzeczy istnieje, to winę ponosi w pierwszym rzędzie szkoła zaborcza, w której muzyka należała stale do przedmiotów nadobowiązkowych. Szkoła zaborcza nie starała się uprzystępnić nauki śpiewu i muzyki szerokim warstwom młodzieży, nie starała się rozniecić i podtrzymać kultu dla muzyki, nie potrafiła zapewnić muzyce, jako przedmiotowi, odpowiedniego autorytetu i respektu wśród swoich wychowanków i doprowadziła do tego, że dzisiaj starsze społeczeństwo większej kultury muzycznej nie posiada.

Naród polski, którego muzykalność jest bezsporna, może nie w tym stopniu wybitna, jak u Włochów lub Rosjan, ale wybitniejsza od muzykalności Niemców, Anglików, Amerykanów i Szwedów — wykazał w epoce Zygmuntowskiej, w czasach Reformacji, głęboki kult dla muzyki i wysoką kulturę artystyczną, znaną w całej owczesnej Europie. W tym czasie rozkwit sztuk pięknych szedł równolegle z rozkwitem nauk, ku czemu przyczyniły się nadzwyczaj sprzyjające warunki. Długie lata niewoli sprawiły, że w wieku XX., w czasach największego postępu, kultura muzyczna w Polsce znacznie obniżyła się.

Zastanawiając się nad tym pożałowania godnym stanem rzeczy i nad środkami poprawy, musimy dojść do tej konkluzji, że to, co szkoła zaborcza spaczyła, odrodzona szkoła polska musi poprawić, gruntownie uleczyć. Następnie musimy stwierdzić, że tu chodzi o objawy, na które psychoza powojenna nie miała decydującego wpływu. Pomijam zatem sferę ludzi mających ze społeczeństwem tylko luźny związek, sferę dorobkiewiczów, nowobogackich, a myślę o ludziach, którym stan powojenny wskazał nowe horyzonty myśli i uczuć. I w tej jednak sferze społeczeństwa, tak wrażliwej na wszelkie przejawy społeczne, daje się zauważyć dziwne niezrozumienie, niedocenianie muzyki

Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy).

19.

1. Już śpie - wasz sko - wro - necz - - - ku już - ci i ja o - rzę,
2. Sko - wro - nek od - la - tu - - - jąc tak mi od - po - wia - da:

1. Już śpiewasz sko - wro - necz - ku już,
2. Skowro - nek od - la - tu - jąc tak,

o - bu - dwom nam w ro - bo - - - cie je - dno świe - ci zo - rze.
siej bra - cie bę - dzie ro - - - sło jest Bóg co tem wła - da.

B. I.: o - bu - dwu
siej bra - cie

Bóg po - móż sko - wro - necz - ku i do - daj na - - dzie - je,
Niech wi - dzą ci mo - ca - rze co z wiel - kie - go świa - ta,

dla cie - bie ja za - ra - zem i dla sie - bie sie - ję.
z tym rol - nik ma przy - mie - rze co w po - wie - trzu la - ta.

ze stanowiska sztuki i jej najżywotniejszych problemów, jej twórczych pierwiastków, które są promotorem i równoważnikiem naszych władz duchowych. W czemże dopatrywać się tych przyczyn? Zdaniem mojem, przyczyny te są głębszej natury i należy je szukać od podstaw.

Najpierw więc niezmierna popularność muzyki, jej przystępność, łatwość naginania tejże do potrzeb życiowych, obyczajowych w sposób dowolny, często wulgarny, urągający wszelkim zasadom estetyki, sprawia, że muzyka stała się igraszką, zabawką w rękach gminu, proletarjatu, wogóle ludzi stojących nisko pod względem intelektualnym. Ta popularność muzyki ma swoją dobrą stronę, powoduje jednak i szkodliwe następstwa. Dobrą stronę posiada wtedy, kiedy trafia na intelekt, zdolności estetyczne, będące z natury rzeczy pewnym regulatorem instynktów i upodobań człowieka. Tam zaś, gdzie niema intelektu, kultury, tam staje się muzyka igraszką, a jej popularność staje się dla niej samej, jako sztuki, zabójczą. Rozumieli to bardzo dobrze Grecy, racjonalnie kultywujący muzykę i dlatego kultura muzyczna stała u nich bardzo wysoko.

Nie rozumieli tego Rzymianie, traktujący muzykę, jako miłą igraszkę, czy dekorację przy wszystkich bachanaljach i dlatego poziom muzyczny był tam bardzo niski. Te same objawy i szkodliwe następstwa dla muzyki wystąpiłyby i na zachodzie, gdyby nie opieka rządu, czynników odpowiedzialnych i tych instytucyj, które powołane zostały do opiekuńczej roli w kulturalnem życiu mas ludowych i robotniczych. Gdy u nas muzyka na łonie gminu, czy proletarjatu wegetuje, wiedzie marny żywot, jest frymarczoną i wyświechtaną na wszystkie strony — to w Niemczech, w Czechach, we Włoszech, a również we Francji i w Anglji — instytucje, subwencjonowane przez rząd, czuwają, żeby tej muzyce nic stała się krzywda, żeby nie rosła, jak to dzikie drzewo, rodzące cierpkie owoce... To drzewo starają się tam uszlachetnić.

Racjonalne zatem kultywowanie muzyki wśród szerokich warstw ludności, organizowanie licznych a doborowych chórów i orkiestr, bezpłatne koncerty dla klasy robotniczej o doborowych programach, audycje, odczyty — oto środki zmierzające w krajach zachodnich do racjonalnej propagandy sztuki, do szlachetnej popularyzacji muzyki i podniesienia w sferach niższych tej kultury, do której nam w dziedzinie muzyki jeszcze dość daleko. Pod tym względem narody zachodnie są w szczęśliwszem położeniu. Państwa ich stare, dobrze zorganizowane, bogate, znajdują z łatwością fundusze dla popierania sztuki. U nas stosunki ekonomiczne, proces ustawicznego organizowania się i krystalizowania tychże, nie sprzyja pomyślnemu rozwojowi sztuki. Dlatego prawie wszystkie instytucje kulturalne, artystyczne, walczą ustawicznie z deficytem a poziom niski, jaki był przed wojną, jeszcze bardziej obniżył się. Zepsucie smaku, zamiłowanie do muzyki lekkiej, tanecznej, brak potrzeby słuchania muzyki poważnej, słaba frekwencja publiczności na koncertach, a wzmożona we wszelkiego rodzaju teatrzykach, kabaretach, mnożenie się jak najgorszych zespołów orkiestrowych, prowincjonalnych — oto dalsza konsekwencja tego stanu rzeczy, jaki istniał przed wojną.

Druga przyczyna niskiego poziomu muzycznego w Polsce, to brak podstaw w wykształceniu muzycznem każdego inteligenta. Brak elementarnych wiadomości z zakresu teorji, historji muzyki, form muzycznych, a więc wiadomości, które stanowią integralną całość w wykształceniu ogólnem, humanistycznem, jest główną przyczyną pewnego spaczenia się pojęć, obojętności, nieraz ignorancji w rzeczach muzyki. Każdy inteligenty człowiek posiada zapas wiadomości z nauk ścisłych, przyrodniczych, aczkolwiek wiadomości te są naprawdę specjalnością i wymagają niejednokrotnie intensywnego procesu myślowego. Dlaczegóż więc muzyka, mająca olbrzymie znaczenie w kulturalnem życiu ludzkości, która jest dostępniejszą specjalnością, gdy chodzi o poznanie elementarnych jej zasad, historji sztuki i form muzycznych, jest lekceważoną, niedocenianą przez większy ogół inteligencji. Nie ma żadnych uzasadnionych powodów, żadnych rzeczowych argumentów, dla podtrzymania tego stanu rzeczy, jaki istnieje. Dlaczego wiadomości np. z matematyki, fizyki czy chemji miałyby mieć większe znaczenie ze stanowiska intelektu, aniżeli wiadomości z dziedziny muzyki, ze stanowiska kultury i sztuki. Wszak gdy chodzi o stronę utylitarną, to logarytmy, nauka o całkach, teorja o liczbach nieskończonych, stanowią tak trudną i odrębną specjalność, że potrzeba tych lub innych teoryj z dziedziny matematyki, fizyki, chemji — okazuje się w życiu codziennem każdego inteligentnego człowieka — prawie zupełnie znikomą. Jeżeli zaś te trudne specjalności wykłada się w szkole, to dlatego, żeby nietylko wzbogacić intelekt, rozszerzyć horyzont myślowy, ale nauczyć kombinować i myśleć. Nauki ścisłe, przyrodnicze mają służyć do wzbogacenia intelektu. Takie same zadania w życiu naszem duchowem, kulturalnem, mają spełnić sztuki piękne. Niestety, nie przywiązujemy do nich tyle znaczenia, ile do nauk ścisłych przyrodniczych. Uważa się za punkt ambicji nie kompromitować się w rzeczach matematyki czy fizyki, ale tej wrażliwości nie odczuwa się, gdy w wykształceniu ogólnem dają zauważyć się luki w zakresie znajomości sztuk pięknych. Wszystko zależy od wychowania i nałogu przyzwyczajenia.

Ogół inteligencji tak był chowany i kształcony, że dzisiaj nie ma zrozumienia dla najistotniejszych potrzeb, problemów sztuki i nie zdaje sobie sprawy ze znaczenia wychowawczego muzyki. W tej dziedzinie wprowadzanie doniosłych reform jest rzeczą również niezbędną i konieczną. Instytucje subwencjonowane przez rząd, celem racjonalnego propagowania sztuki, inicjatywa prywatna, książka polska, traktująca o muzyce, a przedewszystkiem szkoła elementarna i średnia, oto środki najskuteczniejsze dla podniesienia kultury muzycznej w Polsce. Ponieważ instytucyj dla racjonalnej propagandy sztuki, wydatnie subwencjonowanych przez rząd, jeszcze nie posiadamy i prędko mieć nie będziemy, pozostaje inicjatywa prywatna, która, jako skoordynowany wysiłek całego szeregu ludzi dobrej woli, może zdziałać bardzo wiele. Na płaszczyźnie tej pracy leży organizowanie towarzystw i kół muzycznych, urządzanie koncertów i odczytów.

Nie wszędzie inicjatywa prywatna znachodzi grunt podatny. Obojętność społeczeństwa jest czasem twardszą od skały i wtedy wszelka praca kilofów jest daremną. W wielu wypadkach również i książka polska, traktująca o muzyce, oddać może znaczne usługi. Niestety, książka ta nie zdoła zdobyć sobie owego przywileju poczytności i sympatji, jaką cieszą się inne jej siostry. Uprzedzenia, przesądy budują tu istny mur chiński między tą książką a poważną częścią inteligencji polskiej. Ogólnie uważa się książki muzyczne za jakąś specjalność, rzekomo dostępną fachowcom. Nie przeczę, że nauka harmonji, kontrapunktu czy instrumentacji jest naprawdę specjalnością i jako taka wymaga odpowiedniego przygotowania i zainteresowania, ale ileż ciekawych rzeczy, interesujących problemów, podniosłych wrażeń i nadzwyczajnych korzyści przynoszą książki z zakresu historji sztuki. Liczne monografje i rozprawy z zakresu estetyki, poruszające najżywotniejsze problemy, czyta się jak poważne powieści, z dużem zainteresowaniem, bez najmniejszego mozołu. Monografje wybitnych twórców to opowieści pełne poezji i czaru, nieraz tak głębokie, jak dramaty, świat wzniosły i idealny, pełen natchnionej fantazji. Ogół inteligencji o tem nie wie i dobrowolnie pozbawia się duchowego pokarmu. Czytamy powieści Żeromskiego, Jack Londona, Korzeniowskiego, Rollanda i innych, zachwycamy się niemi, ale może nie wszyscy zdajemy sobie sprawę, że ich bohaterowie, ich dusze, całe piękno i szczere natchnienie, jakie bije z kart tych powieści, mają swoje źródło w sztuce.

Dla historyka, a przedewszystkiem dla polonisty, znajomość historji sztuki, stylów i form, tak z zakresu muzyki, jak i malarstwa, posiada pierwszorzędne znaczenie. Wszak przy prozie artystycznej, poezji, zwłaszcza romantycznej, przy utworach lirycznych, znajomość muzyki rozświetla w sposób nowy wiele ciekawych problemów artystycznych, ułatwia odczucie dzieł Norwida, Słowackiego, pomaga do łatwiejszego odczucia pierwiastków muzycznych, tkwiących w lirykach Lenartowicza, Zaleskiego, następnie Asnyka, Konopnickiej; rozświetla natchnione dramaty Wy-

Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

III. PIEŚNI WIELKOPOSTNE.

Z Litwy.

17.

1. Pa - dnij - my na twarz u - derz - my czo - łem
Tu chrze - ści - - ja - nie ze - bra - ni spo - łem.

2. Bła - ga - my Cie - bie Je - zu nasz dro - gi,
Wy - słu - chaj proś - by u - dziel czas bło - gi.

z po - ko - rą szcze - - rą pła - czem i wia - - rą przed Zba - wi -
Bło - go - sław na - - sze do - mo - stwo ca - - łe u - ro - dzaj

cie - - la stra - szną o - - fia - rą.
w po - - lu, tru - dy nie ma - łe.

---

spiańskiego. A w końcu znajomość elementarnych zasad muzyki pomaga do łatwiejszego zrozumienia samej istoty muzyki, jej form i jej arcydzieł, często znajdujących się na programach koncertów. W tym wypadku słuchanie np. sonaty, symfonji, utworów muzyki kameralnej i innych form muzycznych, nie będzie jakimś zawiłym rebusem, nie będzie udręką. Artystom zaś, wykonywującym arcydzieła muzyki, ułatwia się zadanie, przez bezpośrednie nawiązanie kontaktu duchowego, którego oni zawsze pożądają i są nań bardzo wrażliwi, bowiem, jak barometr, wyczuwają temperaturę stwarzaną przez publiczność. Tem da się tłómaczyć niechęć Chopina, natury przesubtelnionej, do występów publicznych...

Tak więc od poziomu kultury muzycznej zależy zrozumienie najżywotniejszych problemów artystycznych. W tym kierunku książka z dziedziny sztuki i jej poczytność w dużej mierze spełniają postulat podniesienia kultury muzycznej. Najważniejszym jednak czynnikiem, najskuteczniejszym środkiem pogłębienia kultury muzycznej jest szkoła, szkoła elementarna i średnia, a w niej nauka muzyki, prowadzona według najlepszych metod, najnowszych wymogów, wypróbowanych w krajach zachodnich. Głównym celem szkoły ma być wykształcenie wszechstronne władz umysłowych i duchowych, aby przy wyborze zajęcia fachowego mógł wychowanek, kończący szkołę średnią, z łatwością dawać sobie radę w obranym przez się kierunku. Tylko bowiem umysł wszechstronny może być dobrym zawodowcem, wszelka ciasnota zasklepia go w wąskich ramach i utrudnia orjentowanie się w całości. Z tej plagi wypływają różne fanatyzmy i doktrynerstwa.

Jeżeli więc ma zapanować prawda w poszanowaniu cudzych przekonań, należy dążyć do szkolnictwa, któreby

wyrabiało umysły wszechstronne. Program nauk zatem w każdej szkole powinien dążyć do tego celu i winien pamiętać, że śpiew i muzyka jest składową częścią każdej kultury. Poczynając bowiem od ludzi barbarzyńskich, a kończąc na najwyżej stojących pod względem cywilizacyjnym, wszędzie napotykamy wyraz uczuć duszy ludzkiej w postaci śpiewu lub muzyki. Jest to więc składnik kultury nieodzowny. Jeżeli tak jest, to nie należy go zaniedbywać przy wychowaniu młodego pokolenia. Nie może człowiek inteligentny nie mieć pojęcia o muzyce, zwłaszcza że nauka w tym kierunku racjonalnie prowadzona, rozwija zdolność kombinacyjną, pamięć, cierpliwość, wytrwałość, rozwija zmysł estetyczny i zdolności artystyczne. Muzyka, przynosząc ze sobą bogactwo wrażeń podniosłych i działając na psyche dziecka czy młodzieńca uszlachetniająco, pogłębia kulturę duchową, podnosi walory ideowe, moralne i z tych względów posiada pierwszorzędne znaczenie wychowawcze.

Niestety, znaczenia tego nie zupełnie i nie wszędzie jeszcze docenia się w szkołach. Stwierdzają to programy szkolne, wykazujące małe zrozumienie muzyki tak pod względem fachowym, jak i dydaktycznym. Sam fakt postawienia muzyki — z pominięciem jej najdonioślejszych problemów artystycznych i wychowawczych — obok gimnastyki i robót ręcznych, oraz zaliczenie muzyki do pierwszej grupy, zamiast do trzeciej, jest bardzo wymownym, stwierdzającym całkowite niedocenianie muzyki w kompleksie innych przedmiotów.

W konsekwencji tej nauczycieli muzyki traktuje się jako pośledniejszych i niedość, że przedmiot ich zalicza się do I. grupy, ale w dodatku ustanawia się dla nich etat w wysokości 24 godzin (tygodniowo). Ustawa ta jest naprawdę bardzo krzywdzącą, jeśli weźmie się pod uwagę wykształcenie danego nauczyciela, lata jego bardzo długiej i żmudnej pracy, lata studjów, oraz jego pracę nauczycielską, wyczerpującą jego system nerwowy prędzej, aniżeli inne przedmioty. Mam wielki respekt dla wszystkich przedmiotów wykładanych w szkole średniej i właśnie dlatego zrozumieć nie mogę, dlaczego muzyka, jako sztuka, ma stać za innymi przedmiotami? (Czego dowodem jest chociażby tylko fakt zaliczenia jej do grupy pierwszej).

Przykłady, wzięte wprost z życia, pouczają, że kierunek wychowawczy powinien być wszechstronny, że rozwój władz umysłowych i duchowych powinien iść równolegle. Oto znam wiele takich przykładów, gdzie młody człowiek, kończący zakład średni, wychodzi z dużym zapasem wiadomości z zakresu np. matematyki i nauk przyrodniczych, do których czuł skłonność i w których to przedmiotach wyłącznie tylko był kształcony. W życiu samodzielnem okazuje się bardzo praktycznym i aż nadto trzeźwo patrzącym, lecz równocześnie jest dziwnie niewrażliwy i niesubtelny na wszelkie przejawy życiowe, a jeszcze bardziej duchowe. Odgłosy natury odziaływają na niego, że tak powiem, w sposób fizyczny, dotykalny i bezpośrednio działają na jego zmysły, lecz te ukryte, niematerjalne, tajemne odgłosy ducha są mu obce, prawie nie mają do niego przystępu. Jest człowiekiem rozumnym i bardzo praktycznym, lecz nie okazuje tyle entuzjazmu i optymizmu życiowego, ile jego kolega z ław szkolnych o skłonnościach artystycznych, wychowany w atmosferze sprzyjającej dla siebie, znacznie mniej praktyczny, ale posiadający więcej poczucia ideowego i znacznie więcej kultury duchowej. To nie są wypadki sporadyczne, przykłady odosobnione, lecz zjawiska bardzo powszechne.

I to jest jeszcze jeden dowód, że proces rozwojowy władz umysłowych i duchowych musi odbywać się równorzędnie i nie może usuwać umiejętności, mające zbawienny wpływ na rozwój sił duchowych, na plan drugi; nie może niedoceniać owych problemów wychowawczych, jakie wiążą się ze sztuką. Pragnąc dać dostęp całemu społeczeństwu do sztuki, jaką jest muzyka i korzystanie z jej dobroczynnego wpływu, należy przedewszystkiem działać przez szkoły ogólnokształcące. Olbrzymie to pole działania musi objąć Ministerstwo Oświaty, które powinno przedewszystkiem przyjąć i ustalić zasadę, że nauka muzyki i śpiewu w szkołach jest obowiązującą i traktowana ma być na równi z innymi przedmiotami. Ministerstwo dbać winno, by nauka śpiewu i muzyki prowadzoną była ściśle według wypróbowanych i ustalonych w Europie metod.

Z tych względów należy zerwać z metodą mechanizowania nauki muzyki we wszystkich szkołach ogólnokształcących. Metoda ta przeważnie czyni z uczniów bezduszne automaty, o wygimnastykowanych palcach. Mechaniczne i bezmyślne odrabianie ćwiczeń i t. zw. „kawałków" nie przynosi znaczniejszych korzyści i nie wiedzie do celu. Praktyczna nauka muzyki, to jest nauka gry na instrumentach, poprzedzoną być musi nauką solfegia, która przyczynia się do udoskonalenia słuchu i poczucia muzykalnego i oparta być musi zawsze na analizie teoretycznej. Techniczny zaś rozwój gry — oparty na intelekcie — nie może zaniedbywać i lekceważyć całokształtu najelementarniejszych wiadomości z zakresu form muzycznych i historji muzyki. W tym celu należy wprowadzić do seminarjów i gimnazjów naukę historji muzyki i formy muzyczne, jako przedmiot obowiązkowy w ilości jednej godziny tygodniowo, niezależnie od godzin śpiewu (z teorją) i muzyki (gra na instrumentach). Następnie należy otoczyć specjalnym kultem muzykę chóralną, którąby była racjonalnie i umiejętnie pielęgnowaną i opartą na prawidłowej nauce solfegia. Prawie w tym samym stopniu należy kultywować muzykę instrumentalną (zbiorową).

Organizowanie zatem doskonałych chórów (mieszanych i męskich), tworzenie orkiestr symfonicznych i ensemblów smyczkowych — to szerokie pole działalności, zresztą bardzo wdzięcznej, dla każdego wykształconego i światłego nauczyciela muzyki, oraz dla tych miłośników muzyki i jej protektorów, dla których podniesienie kultury muzycznej jest kwestją żywotną i pilną. W tym celu audycje i koncerty szkolne powinny być objęte programem szkolnym. Takie koncerty — siłami uczniów — na program których składałyby się odpowiednie odczyty, produkcje chóru, orkiestry, zespoły smyczkowe etc. miałyby za zadanie zapoznać młodzież z twórczością rodzimą i obcą, z twórczością wybitnych kompozytorów danego narodu lub epoki, przy równoczesnem uwzględnieniu stylów i kierunków w muzyce. Młodzież należycie pokierowana zdolną jest do znacznych wysiłków artystycznych, przerastających w przeciętnych warunkach siły szkolne. Przykładem tego jest młodzież Liceum Krzemienieckiego, która własnemi siłami, dzięki swej gorliwej pracy i szczeremu zapałowi, wystawia w formie scenicznej „Widma" Moniuszki (sceny liryczne do „Dziadów" Mickiewicza na chóry mieszane, orkiestrą, sola i deklamacje). Komu na sercu leży przyszłość naszych młodych pokoleń, musi sobie uświadomić, że nie pozytywizm, nie materjalizm przyczynił się do naszego odrodzenia bytu politycznego, ale niespożyta siła moralna, siła ducha. Miłość Ojczyzny, entuzjazm, pęd do bohaterstwa, znalazły najdoskonalszy wyraz w poezji i muzyce romantycznej, a więc w sztuce. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Wyspiański — oto

świetlane pochodnie, rozświetlające mroczne, posępne noce narodowe.

Niechże dzisiaj w odrodzonej szkole polskiej, obok sztuki naszych wielkich wieszczów i poetów, sztuka Chopina i Moniuszki znajdzie godne miejsce; niechaj w duszach młodzieży Polski odrodzonej znajdzie należyty oddźwięk i pełne zrozumienie, a postulat podniesienia kultury muzycznej w Polsce zostanie godnie spełniony.

Muzykalność a jazzbandytyzm.

Dużo mówi się i pisze obecnie o unarodowieniu muzycznem, o polskiej muzyce i polskim śpiewie, zapomina się jednak, że nietylko polskiej muzykalności, ale całej europejskiej kulturze grozi wiele większe niebezpieczeństwo ze strony barbarzyńskich jazzbandów, a zwłaszcza ze strony białych murzynów tego rodzaju. Jak demoralizująco i destruktywnie działa ta pozornie amerykańska zaraza uświadomić sobie można stwierdzeniem, że prawie wszędzie dzikie orgje atonalnej prymitywności wyrugowały normalne zespoły orkiestralne i że dzisiejszy przeciętny obywatel zostaje deprawowany systematycznie jazzbandami kawiarń i restauracyj. Nie jest to przesadą, jeżeli twierdzą znawcy, że cały nowoczesny modernizm muzyczny jest niczem innem, jak tylko obniżeniem kulturalnem poziomu muzycznego do poziomu barbarzyńskich uczuć powojennych, czyli że jazzband, a właściwiej powiedziawszy jazzbandytyzm, opanował świat od dołu i od góry.

Należy tu jednak zwrócić uwagę na inną stronę tej sprawy, zwłaszcza o ile chodzi o nasz rodzimy jazzband.

Społeczeństwo polskie nie zdaje sobie widocznie z tego sprawy, że rozwój jazzbandu, szczególnie w tej formie, w której u nas występuje, nie ma nic wspólnego z Ameryką. Kilka dni temu znalazłem się w jednej z kawiarń krakowskich w towarzystwie znanego działacza Polonji amerykańskiej, p. Czerwińskiego. Ten, usłyszawszy i zobaczywszy, co się tam działo (i codziennie dzieje), rzekł z przerażeniem: „Naprawdę, to nie jest już bezwstyd, ale ohyda! biała kobieta, która tańczy w najordynarniejszy sposób z czarnym murzynem, przy dźwiękach niby to muzyki, której już od dziesięciu lat Ameryka się wstydzi i której nie usłyszy się tam nawet w podrzędnym barze szoferów i kanalarzy!"

Jest oczywiście wstrętnem oszczerstwem, że owe „modne" tańce, ów jazzband jest czemś typowo amerykańskiem. Może to tylko powiedzieć ten, kto o Ameryce nie ma nawet zielonego pojęcia. W Ameryce wogóle publicznie nie tańczy się; żaden szanujący się ojciec, czy kochająca swe dziecko matka nie prowadzi swego dziecka na targ balowy, by je oddać w ręce jakiegobądź przybysza, a to, co nazywają u nas amerykańskimi tańcami, to, jak wspominałem, tylko przerzucony na bruk Ameryki taniec apaszowski w lokalach publicznych najniższych warstw społeczeństwa, wyrzutków społeczeństwa, gdzie naturalnie oddawna święciła swe triumfy muzykalność murzyńska.

Ale oto przyszła wojna! Z kadrami wojsk amerykańskich przedostały się do Europy i owe amerykańskie bandy cygańskie z murzynami i rozmaitego rodzaju tangami. Publiczność europejska, która wie o Ameryce tyle co nic, której ani się nigdy nie śniło, by Ameryka mogła przerzucić miljon ludzi na front europejski, nie umiała też odróżnić Ameryki od jazzbandu. Gdy dowiedziano się w Ameryce, że Paryżanki tańczą z murzynami — nie umiano sobie tego wprost wytłumaczyć, ale fakt, że już w całej Europie nie usłyszysz w lokalu publicznym poczciwej muzyki i prawdziwej sztuki tanecznej — jest dla prawdziwego Amerykanina tajemniczą zagadką.

I oto stoimy w obliczu prawdziwego paradoksu! ta sama Ameryka, która dawniej uchodziła, nie bez racji, za kraj niemuzykalny, który całe swe „zapotrzebowanie" muzyczne importował z Europy, stał się odrazu krajem eksportującym masami murzynów, mulatów, instrumentów i nut tak dalece, że za partytury amerykańskich piosenek jazzbandowych przypływają z Europy miljony dolarów w kieszenie bussinesmanów. Równocześnie wraca Ameryka, jak to w innym artykule wykazujemy, do prawdziwej muzyki, tępi coraz więcej obłęd jazzbandowy, już nie tylko śmieje się, ale i oburza na Europę i traci coraz bardziej poszanowanie tegoto próchniejącego lądu.

Jest faktem, że we wszystkich kinach nowojorskich usunięto jazzbandzistów i zastąpiono ich poważnemi orkiestrami symfonicznemi, w najlepszem tego słowa znaczeniu. W Europie, naodwrót, przechodzą wszystkie stolice prawdziwy kryzys muzyki orkiestralnej. W Paryżu zlikwidowano w ostatnich czasach trzy poważne zrzeszenia symfoniczne, w Berlinie prowadzą symfonicy prawdziwą walkę o byt i grają na własne ryzyko, jak np. i w Krakowie orkiestra symfoniczna. To samo dzieje się we Wiedniu.

Czyż może być inaczej? Czyż te szerokie warstwy społeczeństwa, nietylko polskiego, ale europejskiego nie muszą stronić od normalnej dźwięcznej muzyki klasycznej, systematycznie deprawowanej codziennym jadowitym chlebem jazzbandu? Czyż nie należy to do wrodzonych cech każdego usposobienia i do skłonności każdej kultury, że ją trzeba stale dźwigać, aby nie upadła? Czyż nie jest jasnem, jak dzień, że zwyczajny zjadacz chleba bardzo chętnie zejdzie w suterenę natury ludzkiej i o ile mu tylko pozwolą, chętnie pofolguje z trudem poskramianej dzikości człowieczej i z przyjemnością ryczy ze zwierzętami, zwłaszcza, gdy zwierzęcość i wycie staje się modnem?

Wobec powyższych rozmyślań godnem będzie zastanowienie się nad środkami, mogącemi położyć kres dalszemu rozwydrzeniu jazzbandytyzmu w Polsce. W pierwszym rzędzie winni tu sami muzycy oprzytomnieć i zrzucić z siebie tak haniebne jarzmo murzyńskiego barbarzyństwa, a w każdym razie sprzeciwić się zmianie normalnych orkiestr na jazzbandy. Związki muzyczne powinny dalej zabronić poważnym muzykom współpracę w jazzbandach, a policja zakazać bezwstydne produkcje murzynów i jeszcze bezwstydniejsze produkcje murzyńskich partnerek.

Walka o polskość muzyki w Polsce winna rozpocząć się od zwalczania jazzbandytyzmu.

Ludomir Różycki

(Sylwetka muzyczna.)

Cokolwiekby twierdzili teoretycy kosmopolityczni, podłożem z którego płynie wszelka sztuka prawdziwa jest dusza narodu, jej podświadome zasoby wrażliwości twórczej. Wszelkie wysiłki oderwania się od gleby ojczystej dla wydania z siebie dzieł rzekomo niezależnych od ducha narodowego są płonne.

To też istotna oryginalność artysty nie polega na czem innem, jak na samodzielnem przetwarzaniu puścizny duchowej narodu, nadaniu jej osobistego silnego wyrazu.

Cała działalność Różyckiego wymownie tej prawdzie przyświadcza. Posiada on głęboką znajomość skarbów pieśni ludowej naszej, która jest dlań, jak i dla Chopina, źródłem natchnienia raczej — niż przedmiotem zwykłego naśladownictwa.

Poprzez szczerość i bogactwo pieśni ludowej, L. Różycki umiał wczuć się i oddać najskrytsze tajniki duszy narodu. Uczuciowość jest jej podłożem i źródłem zdumiewającego jak na czasy współczesne bogactwa melodyjnego. Trzyma ona wyobraźnię słuchacza w ciągłem naprężeniu.

Dziełami najbardziej nacechowanemi temi charakterystycznemi znamionami są jego utwory kameralne i fortepianowe. Niemal w pierwszych utworach fortepianowych staje w rzędzie najśmielszych harmonistów — i najlepszych kompozytorów na ten instrument, objawiając przytem znajomość wszystkiego co z fortepianu wydobyć można.

Wszystkie te cechy Różyckiego odnajdujemy także i w jego muzyce symfonicznej, w jego poematach: Anhelli, Bolesław Śmiały, Stańczyk, Król Kofetua i innych.

Najważniejszą częścią jego dzieła jest jego twórczość operowa. Różycki jest par excellence twórcą scenicznym. Świat mu się przedstawia zawsze w stanie dynamicznym, stąd niesłychana suma życia, jaką wnosi na scenę. Jego postaci w rysunku, w duchu, kolorze mało mają równych. Różycki nie rozprawia, nie filozofuje, unika konwencjonalnej symboliki. Dyonizyjskiego rozpędu idei muzycznej nie obciąża literaturą, dostosowując ją do gestów słów. codzienności swoich bohaterów na scenie. Kontrasty charakterów, stylów, zwięzłość scen kulminacyjnych, doskonale obliczonych na perspektywę sceniczną, dynamika przeciwstawionych sobie indywidualności — oto cechy charakterystyczne dla akcji wszystkich jego dzieł scenicznych: „Bolesław Śmiały“, „Meduza“, „Eros i Psyche“, „Pan Twardowski“. i „Casanova“.

„Rodzaj muzyki w operze Bolesław Śmiały“, jak zaznacza prof. Zdzisław Jachimecki, „zbliżony jest najbardziej do muzyki Tristana i Isoldy. w kierunku essencjonalnym. Młodzieńcza bujność we wszystkich pomysłach, wyczerpanie tematów przewodnich, jako czynników dramatycznych i czysto muzycznych, zupełne. Muzyka tu rozwija się z wewnętrznego bogatego źródła. Najsilniejsze i najjaskrawsze blaski orkiestry są tu wyzyskane. Od pierwszych tonów przygrywki czuć rękę znakomitego instrumentatora“.

W „Meduzie“ Różycki odtwarza słoneczność włoskiego renesansu, w „Erosie i Psyche“ tragizm ludzkości w walce o idee. w balecie „Pan Twardowski“ snuje obrazy legendy polskiej, a w „Casanovie“ przenosi w świat przeżyć słynnego awanturnika.

„Wszędzie“ — pisze prof, Adolf Chybiński (Kartka ze współczesnej muzyki polskiej) — widzimy u niego tę prawdziwą zdolność odmalowywania najbardziej zróżniczkowanych uczuć, nastrojów, najsubtelniejszych odruchów psychicznych, obok najbardziej szorstkich, gwałtownych gestów do głaszczących i pieszczących, jak pierwsza część sonaty H-moll Chopina szeptów, od słonecznych i pogodnych uradowań do płomiennego mistycyzmu Świętego Stanisława. Potęga i rozmach zdrowego rycerstwa średniowiecznego i omdlała, znużona dusza nowoczesna, objawiająca się w poezjach Beaudelair'a, Verlaine'a, Micińskiego: wszystko mieści się w zawrotnych przepaściach w duszy Różyckiego. na dnie której leżą mieniące się w czarownych barwach skarby inwencji, przekonywującej więcej, niż wszelkie argumenty, a silniejszej tembardziej, bo czerpanej z siebie samego! „Wspaniała, iście królewska szata instrumentacyjna okrywa muzykę zawsze natchnioną, pełną przykuwających słuchacza pomysłów, wytwornych, nowych, opracowanych do najdrobniejszych szczegółów. Motywy odznaczają się iście rzeźbiarską plastyką. Muzyka to nawskroś samowita nawskroś oryginalna iście po bohatersku królewska, nietylko co do bogactwa inwencji melodyjnych, bajecznej instrumentacji, ale i śmiałych kontrapunktycznych pomysłów“.

Twórczość Ludomira Różyckiego szczególniej w dziedzinie muzyki kameralnej i scenicznej oddawna już zdobyła sobie teren internacjonalny.



LUDOMIR RÓŻYCKI.

Dzieła kameralne wykonywane są przez znakomite zespoły: Kwartet Rose, Kwartet prof. Flescha, Kwartet Sevcik w Berlinie, Paryżu, Wiedniu, w Pradze i t. d. Dzieła sceniczne grywane są na scenach niemieckich, skandynawskich, jugosłowiańskich, czeskich, polskich. O popularności baletu Pan Twardowski w Warszawie świadczy liczba 200 przedstawień w operze Wielkiej.

GŁOSY PRASY POLSKIEJ.

Różycki wykazuje w dziełach fortepianowych najwięcej upodobania do form mniejszych. Wyjątek stanowi „Ballada“ na fortepian i orkiestrę (op. 18). Koncepcja jej jest w duchu Chopina. a cechuje ją świeżość pomysłów, oraz znajomość efektów dźwiękowych. Pierwiastek poetyczno-narodowy, nastrój bajkowy wsi rodzinnej, bohaterskość i najgłębsze przeżycia zmieniają się jak w kalejdoskopie. To samo znajdujemy w jego „Preludjach“ i „Nokturnach“ (op. 1—3) i w trzech pokrewnych im poematach fortepianowych: (op. 15, Légende Mélancholie, Poème). Jest to muzyka subtelna, szlachetna i nastrojowa, płynąca prosto z serca z unikająca wszelkiej refleksyjności. „Improptus“ (op. 6), jest to bezwarunkowo najlepszy „opus“ Różyckiego na fortepian. Do tego samego zakresu nastrojowego należy jego „Fantazja“ (op. 11), odznaczająca się wielką siłą wyrazu i subtelnością w oddaniu różnorodnych stanów duszy. Bajkowość, kładąca specjalne.

Pieśni ludowe śląskie na chór męski

opracował prof. FELIKS SACHSE.

1. O Boże, mój Boże.

Andante.

O Bo - że mój Bo - że gdzież mo - ja ma - mul - ka

mój Bo - że, ma - mul - ka mamul - ka

cokolwiek prędzej

wy - ro - słać mi na niej wy - ro - sła ta bia - ła le - - - lij - ka le - lij - ka

bia - - ła le - - - lij - ka

wy - ro - słać mi na niej ta bia - ła le - - - lij - ka.

oj na niej

O Boże, mój Boże, gdzież moja mamulka
Wyrosła mi na niej ta biała lelijka.

Ach nie masz jej niema, bo ją zjadła ziemia
Już się tu nie wróci, aż się świat przewróci.

Przykryli już mi ją czarnemi dźwierzami
Już ja jej nie ujrzę swojemi oczami.

2. O mój najmilejszy.

Vivo. *Grave.*

pp f

O mój naj - mi - lej - szy, o mój naj - śli - czniejszy bio - rą

Vivo.

p

nas se lu - dzie w rzecz *accel.* O mój naj - mi - lej - szy

bio - rą nas

ritard. *a tempo*

f pp

O mój naj - ślicz-niej - szy iż po - je - dziesz ju - tro precz.

O mój najmilejszy, o mój najśliczniejszy
Biorą nas se ludzie w rzecz
O mój najmilejszy, o mój najśliczniejszy,
Iż pojedzież jutro precz.

Jakoś przyjechali na zielone pole
Ona płacze, patrzy w dal
O mój najmilejszy, o mój najśliczniejszy,
Jest mi ojca, matki żal.

O mój najmilejszy, o mój najśliczniejszy
Weźże mnie też ze sobą
Koszulki bym prała, chustki wyszywała
Łóżeczko pościelała.

swoiste piętno na twórczości symfonicznej Różyckiego, odnajdujemy i w opusie 4-tym, w „Grze fal“ (podług Böcklina) i w ostatnim utworze: „Balladynie“. Oba te dzieła są... małemi poematami symfonicznemi na fortepian. Muzyka to nawskróś poetyczna i głęboka, rozumie ją się dobrze i bez „programu“. Pomimo wybitnie lirycznego talentu kompozytora, wszystkie większe jego utwory fortepianowe są rodzajem malowideł al fresco. Ze względu na jego talent w kierunku muzyki symfonicznej i wcielanie do muzyki podań ludowych, oraz na ogólny kierunek można go uważać za polskiego Sibeliusa albo Korsakowa.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Przegląd Muzyczny).

„Bolesław Śmiały“ (opera Ludomira Różyckiego). Różycki utrzymuje wysokie napięcie swojej muzyki ustawicznie, ciągle prawie dąży do punktu kulminacyjnego lub na nim na dłuższy czas osiada. Najsilniejsze i najjaskrawsze blaski orkiestry wykorzystane tu są do przesytu.

Witamy w Różyckim chwałę naszej muzyki.

Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki.

Pieśni Ludomira Różyckiego. Nie ulega wątpliwości, że od czasów pieśni Moniuszki są to najlepsze pieśni polskie, i bezwątpienia stanowią epokę.

Prof. Dr. Adolf Chybiński.

„Casanova“ (opera Ludomira Różyckiego). Mówiąc o Casanovie, można odrazu od muzyki rozpocząć i powiedzieć stanowczo, że ona jest tu panią wszechwładną i nie myśli ustępować pierwszeństwa nikomu. Melodji zaś jest wszędzie pełno. Płynie całemi potokami zarówno z ust śpiewaków, jak i z pod smyczków i strun, zawsze dorodna, czy w uczuciowej kantylenie czy w groteskowych rytmach.

St. Niewiadomski.

UTWORY LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

wydane nakładem Gebethnera i Wolffa:

Op. 2. 5 préludes pour piano.
Op. 3. 2 préludes et 2 nocturnes pour piano.
Op. 4. Im Spiel der Wellen (d'aprés Böcklin) (Gra fal), pour piano.
Op. 5. Deux mélodies pour violon ou violoncelle et piano.
Op. 6. Quatre impromptus pour piano.
Op. 11. Fantaisie pour piano.
Op. 14. Sześć pieśni na 1 głos z fortepianem.
Op. 15. Légende pour piano.
Op. 19. Jasna Lednica. (Helle Eisberge) pieśń na 1 głos z foterpianem.
Op. 26. Contes d'une horloge pour piano (Opowiadanie zegara).
Op. 30. Deux nocturnes pour violon ou violoncelle et piano
Op. 47. Barkarola z opery „Casanova“ na chór mieszany z fortepianem; partytura.
Op. 47. Piosnka Caton z opery „Casanova“ na głos solowy z fortepianem.
Op. 47. Piosnka Caton z opery „Casanova“ na fortepian.
Op. 47. Menuet z opery „Casanova“ na fortepian.
Op. 47. Air antique (Na dworze króla Stasia) z opery „Casanova“ pour violon et violoncelle avec piano ou pour violon et piano.
Op. 47. Fantaisie sur les motifs de l'Opéra „Casanova“ pour piano.
Op. 48. Nr. 1. Wiosna na chór mieszany á capella partytura
Op. 48. Nr. 2. Kołysanka ludowa na chór mieszany á capella partytura.
Op. 48. Nr. 3. Pieśń żeglarzy na chór mieszany á capella partytura.
Op. 49. Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle. Partition
Op. 49. Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle. Parties
Op. 50. Italie Cah. I (Deux mélodies simples) Nr. 1. Ave Maria. Nr. 2. Campo Santo pour piano.
Op. 50. Italie Cah. II Nr. 3. Dogaressa (Barcarolla); pour piano.
Op. 50. Italie Cah. II Nr. 4. La mort de Beatrice Cenci; pour piano.
Op. 50. Italie Cah. II Nr. 5. Carnevavl; pour piano.
Op. 51. Z erotyków. Trzy pieśni na głos solowy z fortep.
Nr. 1. Baśń (Le songe) (Ein Märchen).
Nr. 2. Twe usta (Tes lèvres) (Dein Mund).
Nr. 3. Pieśń weselna (Hyménée) (Hochzeitslied).

Szczególniejszą uwagę zwrócić należy na opus 51. Lud. Różyckiego, zatytułowany ogólnie „Z erotyków“, na którego całość składają się trzy utwory, każdy wydany w osobnym zeszycie. Tekst tych pieśni, podłożony został pod nutami w trzech językach t. j.: polskim, francuskim i niemieckim, dając tem samem możność wykonywania ich na całym kontynencie europejskim.

Opus 51. Nr. 1. **„Baśń“**. — Słowa Edwarda Słońskiego: „Przez całą noc do świtu wiatr na morzu grał“ — Nr. 2. **„Twe usta“**. Słowa Zygmunta Różyckiego: „O rozpleć, o rozpleć swoje włosy czarne“. — Nr. 3. **„Pieśń weselna“**. Słowa Szekspira: „Brzmijcie lutnie, nućcie chóry“.

Wszystkie te trzy utwory, oryginalnością swoją występują ponad znany szablon kompozycyjny, harmonja i melodja wprowadzone zgodnie z myślą utworu, dają całość kwalifikującą się do wykonań koncertowych i artystycznych. — Głos sięga w Nrze 1 najwyżej do *as* górnego, w Nrze 2 do *a* górnego w Nrze 3 do *fis*.

Pozatem opus 50. Nr. 3 **„Dogaressa“** (Barcarolla) i **Nr. 4. „La mort de Beatrice Cenci“**, dwa wielkie utwory fortepianowe, trudne lecz pełne bogactwa harmonji, nastroju i melodyjności, znaleźć powinny chętnych wykonawców koncertowych, którzy tym sposobem zadowolić mogą nie tylko swoje aspiracje znajomości współczesnej muzyki, lecz zapoznają ogół słuchaczy z rodzimą twórczością, o której tak małe mają wyobrażenie. **H. P.**

Bilans muzykalności teraźniejszej.

Dzisiejsza Europa a jutrzejsza Ameryka.

Niniejszem przedrukowujemy artykuł Olina Dawnesa, sławnego krytyka z „New Yorks Times“, pisany dla „Listy Hudebni Matice“ 4/VI, interesujący zwłaszcza w łączności z naszym artykułem o „Muzykalności i jazzbandytyzmie“.

W kwietniu b. r. opuściłem Amerykę, aby zbadać obecny stan nowoczesnej muzyki w Europie, zwłaszcza w Paryżu, Pradze i niektórych miastach Niemiec. Przyjechałem nie z tego powodu, by mi brakowało sposobności usłyszenia tych autorów w Ameryce, zwłaszcza w Nowym Yorku, gdyż kompozytorów tego rodzaju, jak Schönberga, Milhauda, Stravinskego, współczesnych Włoch i t. d. słyszeć można prawie w każdem większem mieście amerykańskiem, ale z zupełnie innej przyczyny, odnoszącej się do przyszłości muzyki europejskiej i amerykańskiej. Cho-

działo mi o to, by stwierdzić mentalność muzykalną Europy, jakie nowe prądy muzycznego odczuwania istnieją tam teraz, zwłaszcza w chwili walki z obecnemi prądami kompozytorskiemi. Może znajdzie się tam — myślałem — jakieś młodsze pokolenie, którego dzieło już obecnie wypływa na powierzchnię i daje nadzieję nowych lepszych dni. Wszak wszystko to, co jest nowem, rodzi się powoli i tylko w bólach eksperymentowania, mniej lub więcej długiego. Takiego przeczucia nowych dni i czynów mogłem się spodziewać, a w każdym razie byłem pewny, że zetknięcie się z najrozmaitszemi jednostkami całego ruchu muzycznego pozwoli mi nabyć niejedno doświadczenie, ważne dla amerykańskiego miłośnika muzyki.

W całości mogę oświadczyć, że istotnie wzbogaciłem moje doświadczenie i że przyszły mi nowe myśli, chociaż nie takie, na jakie liczyłem. Niech mi będzie najpierw wolno podać moje wrażenia w tem następstwie, jak mi się nasuwały.

Przyswoiłem sobie najpierw muzykę najnowszych kompozytorów, jak np. Paula Hindemitha, Erwina Schulhoffa, Stolzera-Slavinskego, Jarnacha, którzy wszyscy uwalniają się już od wpływów swych nauczycieli, a niewątpliwie przedstawiają wybitne indywidualności. Najnowsze kompozycje Pizettiego, Malipiero'ego, Honeggera i Suka potwierdzają moje przypuszczenia, że najnowszy kierunek muzyki pójdzie ich śladem, ale dziś ich czas jeszcze nie nadszedł.

Najwięcej sprzyjającem środowiskiem dla nowego ruchu okazał się Paryż. Powstały tam jednak dwa obozy: jedni, którzy dalej pracują w kierunku Debussy'ego i Habriera, oraz drudzy, którzy czynią to samo, ale pochlebiając powierzchowności i dyletantyzmowi obywatelstwa, propagują siebie samych. Im to chodzi przedewszystkiem o poturbowanie mieszczuchów, poniekąd z swawoli, jak to swego czasu czynili ich pokrewn'cy. Ale któż z tych to nowatorów okazał się więcej niż śmiesznym, a kto silniejszym, niż owa starzejąca się i słabowita cywilizacja muzyczna?

Zupełnie inaczej działo się w Niemczech, gdzie zdawano sobie o wiele dokładniej sprawę z tego, do jakiej katastrofy może doprowadzić ta to zupełnie zmiana tworzenia muzykalnego. Ale i tam znalazłem niejednego kompozytora, chętnego do pochlebstwa masie. Skutek tego jednak był tam naturalny i logiczny: nawrócenie w stronę mistrzów klasycznych, zwłaszcza do techn'ki Haendla, w Bawarji zaś powrót do muzyki Wagnerowskiej. W niektórych miastach stał się też Wagner nowym symbolem, a muzyka jego syna Zygfryda nowym punktem wyjścia. Gdzieindziej znowu gardzono Wagnerem, zwłaszcza dlatego, ponieważ jest on reprezentantem romantyzmu i hyperromantyzmu, który spowodował w umysłach niemieckich manję wielkości i doprowadził do pogromu narodu. Wyniknął z tego pośredni skutek, mianowicie: zwrócenie się działalności muzycznej w Niemczech do doby pomiędzy Haendlem a Wagnerem, który to okres wywiera na najmłodszych kompozytorów zasadniczy wpływ. Mimo to nie uniknął żaden z młodych kompozytorów niemieckich wszechmocnego wpływu Arnolda Schönberga, chociaż jego charakter muzyki zupełnie nie jest niemiecki. Ale czy Schönberg w swej podstawie jest budowniczym przyszłości? Mnie zdaje się jego sztuka chorobliwą i dekadencką. Całe jego dzieło przepojone jest pesymizmem, więc chęcią wydobycia się z tego, co jest, a jest złem, a przecież niema w tem nic, co będzie, a jest dobrem. Dlatego wydaje mi się cała jego sztuka sztuką przyszłości. W żadnym z jego uczniów nie wyczułem dążności do wyzwolenia się z wpływów swego mistrza; ani u Webera, ani Wellescha. Należy jednak przyznać, że niektórzy z włoskich kompozytorów dali dowód nowej płodności starodawnej i wielkiej tradycji włoskiej.

Oto prawdziwe nowe życie, gdy się budzi przodków twórczy duch, a nie wtedy, gdy się odświeża minione wielkie doby.

Tak to bezpośrednio zależnym od swej ojczystej ziemi i prawdziwie wielkim jest w Paryżu działający Rosjanin, Stravinskij. Jak się jednak rozwinął po ukończeniu swych arcydzieł i czy można potem stwierdzić dalszy postęp? Czy nie podbił go również nowy materjalizm i sofistyka? Trudno pozbyć się tego rodzaju podejrzeń, gdy się pozna jego ostatnie dzieła, nie dając się oszołomić oddziaływaniem jego przesilnej indywidualności.

Tyle w krótkich rysach o mimowolnych wrażeniach z Paryża, Wiednia i Berlina. Jeżeli chodzi teraz o rozwój muzyczny w Czechosłowacji, to trzeba wprzód stwierdzić, że pracuje się, zwłaszcza w samej Pradze, bardzo dużo. Silny jest tu jednak wpływ niemieckiego romantyzmu. Jest też kilka prób arcymodnych przedsięwzięć, nie bez oparcia na narodowym podkładzie Smetany i Dworzaka. Indywidualności tego zakroju, jak Janaczek i Suk zaliczyć należy do budowniczych europejskiej muzyki. Mimo wszystko jednak i w Czechosłowacji zwycięża forma nad treścią i niweczy nasienie przyszłych dni.

A teraz zwracam uwagę, jak mi się zdaje, na zupełnie nieoczekiwany i w Europie nieznany stan amerykańskiej teraźniejszości i przyszłości muzycznej. Po dokładnem zaznajomieniu się ze stanem rzeczy w Europie, przyszedłem do przekonania, że żaden inny kraj, lecz tylko Ameryka może świat obdarzyć nowem płodnem nasieniem, od którego rozpocznie się w świecie nowe era muzyczna. Nie opieram tego mojego zdania wyłącznie tylko na znajomości narodu amerykańskiego, jego niezrozumianej za oceanem żywotności, zajętej obecnie jeszcze życiem materjalnem, ale zwracającej się coraz silniej w stronę nauki, a zwłaszcza sztuki, ale na innych zgoła specyficznych faktach. Naród, który chce tworzyć, w najwyższem tego słowa znaczeniu, w dziedzinie sztuki, musi wprzód opanować wszelkie niższe sfery życia, zwłaszcza poznanie siebie samego i zdolności patrzenia w przód... W Ameryce zmieniło się bardzo dużo, zwłaszcza w ostatnich dziesięciu latach. Kraj, który przedtem stał pod kuratelą Europy, wyzwolił się we wszystkich dziedzinach życia i znalazł siebie samego.

Twórczość artystyczna w Ameryce opiera się, a w tem cała jej przyszłość, na sztuce nawskroś ludowej. Jej podstawą jest fantazja, wiara w siebie i wola; nie jest to sztuka szkół, stronnictw, partyj, nie stylów lub mody, lecz duch, który się sam wyzwala i wszędzie w jednakowy sposób dąży do urzeczywistnienia.

Europa roku 1924 wydawała mi się spleśniała też pod względem swych dążności artystyczno-muzycznych. Wszystko jest w niej niezmiernie złożonem i skomplikowanem; aby tu sztukę zrozumieć, trzeba być uczonym, aby tu sztukę powtórzyć, trzeba być wirtuozem, aby ją stworzyć, trzeba być genjuszem-dekadentem.

Oto moje przekonanie: jeżeli Europa ma się dalej rozwijać, to nie po tej drodze, którą obecnie idzie, lecz śladem swej starodawnej i nigdy nie przestarzałej kultury tradycji, ale rozwiniętej i wzbogaconej krynicą siły ludu samego, a jeżeli mam porównać Europę z Ameryką i jeżeli powyższe moje twierdzenie o istocie sztuki ma rację, to niema dwóch zdań, że przyszłość muzyki znajdzie się w ręce tego narodu, który jest mniej wyczerpany i mniej

fałszowany, jak to właśnie ma miejsce w Ameryce. Ufam, że zostanę dobrze zrozumianym, albowiem zdanie moje długo rozważałem, właśnie po dokładnem poznaniu jednej i drugiej strony świata. Jest to, jak z owym młodzieńcem pewnej powiastki, który opuścił swój rodzinny kraj, aby szukać daleko za oceanem djamentów; szukał daleko i szeroko, aż nareszcie po długich latach wrócił do kraju, bez odwagi i w nędzy. Wtedy dopiero chwycił się pługa, a gdy przeorał pierwszą bruzdę swej zaniedbanej roli, nie chciał uwierzyć swym oczom: oto ta ziemia, od której tak długo stronił, lśniła samemi djamentami. H. G.

Ze świata muzycznego.

Zakaz muzyki instrumentalnej w kościołach. — Utrafon, nowy wynalazek. — Guido Adler, twórca nowoczesnej wiedzy muzycznej. — Międzynarodowy kongres ochrony kompozytorskiej. — Murzyńscy tenorzy i baletnice. — „Melodyka" Sieversa.

Zakaz muzyki instrumentalnej w kościele. Odzywają się coraz liczniejsze głosy przeciw zamianie kościołów na amerykańskie Music-halle, celem przywrócenia dawniejszego stanu muzyki czysto wokalnej. Doświadczenie wykazuje, że instrumentalna muzyka prowadzi do szerzenia ducha świeckiego w kościele i odbiera pieśni religijnej jej specyficzność liturgiczną. Już Ryszard Wagner twierdził, że pierwszym krokiem upadku prawdziwej muzyki kościelnej było wprowadzenie instrumentów orkiestralnych. Tylko organy posiadają swe prastare prawo domowe w kościele. Niedawno temu zakazano w Trento rozporządzeniem biskupiem muzyki orkiestralnej w kościołach. Za przykładem tego duszpasterza Trento pójdzie zapewne jeszcze niejeden inny. Przy tej sposobności należy z uznaniem skonstatować utworzenie szkoły muzyki i śpiewu liturgicznego w Warszawie (dla kobiet) pod przewodnictwem ks. prof. Nowackiego.

Ultrafon, nowy wynalazek akustyczny. Największą wadą obecnych gramofonów i rozgłośników radiowych jest, jak wiadomo, brak perspektywy słuchowej, względnie plastyczności słuchowej. Tuba oddaje głos w ten sam sposób, w jaki w nią dany utwór muzyczny włożono, przeważnie więc z bliskości, a nie obliczony na słuchanie w dal, jak to bywa w produkcjach muzycznych. Obecnie wynalazł Berlińczyk, J. Küchenmeister, specjalny, opatentowany już sposób, za pomocą którego głos nie wydobywa się z tuby bezpośrednio, lecz przechodzi przez pewien system komórek, które czynią go zdumiewająco naturalnym, pozbywając go też wszelkich ubocznych szmerów. Ten swój aparat nazywa on ultrafonem.

Guido Adler, twórca nowoczesnej wiedzy muzycznej. W tych dniach obchodzi 70-tą rocznicę swych urodzin Guido Adler, najsłynniejszy uczony i badacz, teoretyk i praktyk wiedzy muzycznej. Począwszy od swych badań nad historją muzyki chrześcijańsko-zachodniej, opracował on prawie wszystkie dziedziny historji muzycznej i uczynił z niej naukę równorzędną z historji literatury, sztuki i t. d. W podobny sposób, jak w tych to dziedzinach nauk ścisłych, zabrał się on do monumentalnych wydawnictw, założył najpoważniejsze czasopismo muzyczne świata „Kwartalnik Muzyczny", w którym pisywali i pisują uczeni najrozmaitszych obozów. Wydawnictwo Adlerowskich „Pomników" sięga dziś 95 tomów, z których Adler sam opracował 16. Jako profesor uniwersytetu wiedeńskiego utworzył bibljotekę muzyczną, której nie dorówna żadna inna w świecie.

Międzynarodowy Kongres ochrony kompozytorskiej. W Pradze odbył się od 25 do 28 października b. r. międzynarodowy kongres, poświęcony zagadnieniom ochrony autorskiej, zwłaszcza kompozytorskiej, którego celem było między innymi też utworzenie nowego stowarzyszenia muzycznego. Obok znanych i ważnych kwestyj, odnoszących się do ogólnej ochrony autorskiej, jaką ponownie zainicjowała sama Liga Narodów, omawiano kwestję wymiany programów koncertowych i koncertantów, wspólnych wydawnictw i t.p. Polska nie była, niestety, oficjalnie tam reprezentowaną, tak samo, jak i Jugosławja, chociaż jako obserwator był zapowiedziany Dr Gliński z Warszawy. Przy tej sposobności należy stwierdzić zjednoczenie się polskich związków śpiewackich i muzycznych, dokonane w październiku b. r. w Warszawie i tegoroczne pierwsze stowarzyszenie kompozytorów polskich (Sekcja współczesnych kompozytorów polskich przy warszawskiem Towarzystwie Muzycznem, pod przewodnictwem Stanisława Niewiadomskiego).

Murzyńscy tenorzy i baletnice. Po nawałnicy murzyńskich jazzbandystów rozpoczyna się nowa fala „prawdziwych" artystów murzyńskich do Europy, t. zw. Nigger-art, Nigger-Songs, murzynów tenorów, murzynek baletnic i murzyńskich kabaretów. Atrakcją jednego z paryskich teatrzyków jest Rewja murzyńska, w całości wykonana przez czarnych artystów. We Wiedniu znowu święcił triumfy czarny tenor Roland Hayes. Jest to śpiewak i muzyk w pełnem tego słowa znaczeniu, a przecież, jak się okazało, bez głębszej kultury wewnętrznej, bo gdy przed rozpoczęciem swego koncertu zobaczył salę tylko w połowie zapełnioną, wzbraniał się występować w obawie, że nie otrzyma pełnego honorarjum.

Melodyka Sieversa. Już przed wojną zwracały na siebie uwagę badania prof. germanistyki Sieversa z Lipska, który twierdził, że odnalazł nową tajemnicę głosu ludzkiego, względnie nowy tajemniczy związek pomiędzy ustrojem ciała a melodyką danego głosu. Twierdził on już wtedy, że czytając jakibądź utwór poetyczny lub śpiewając jakąbądź pieśń, mimowoli ustawia się całe ciało w sposób indywidualny i tak specyficzny, że nadaje to głosowi całkiem osobliwą rytmikę, rytmikę, której nie można powtórzyć, jeżeli się nie powtórzy tego samego układu ciała, i w którą to melodykę można się po pewnym czasie wczuć tak daleco, że po pewnym czasie, nie znając zupełnie autora, natychmiast można odróżnić pochodzenie jednej treści od drugiej. Tym sposobem badał on np. pieśni Nibelungów, których autora nie znamy, przeszedł później w inne dziedziny poezji i muzyki, a dziś rozszerzył swą teorję nawet na kryminalistykę. Według jego teorji można odróżnić autora jednego listu od drugiego, kompozytora jednej pieśni od drugiej, już nie ze względu na pewien styl lub intelektualną treść, lecz czysto melodyjnie. Wystarczy kilkakrotnie odczytać lub powtórzyć dany utwór i powtarzać go tak długo, dopóki nie odtworzy się go bez zająknienia lub zacięcia się i zapamiętać sobie położenie swego ciała w danej chwili biegłego powtórzenia utworu, aby natychmiast stwierdzić, czy następny utwór jest danego autora, pochodzi od tego samego, co poprzedni utwór, lub nie. Byłoby to niezmiernie ciekawem zastosowanie tej metody do prastarych pieśni liturgicznych.

Nasze oko wewnętrzne jest już tak zbudowane, iż na zewnątrz powiększa, a na wewnątrz zmniejsza tak, iż my mimowoli zawsze świat przeceniamy a świat nas zawsze niedocenia.

Z aforyzmów H. Gralskiego.

Organaria.

I.

Pp. Organiści, którzy mają chwalebny i naśladowania godny zwyczaj grać na organach w czasie mszy św. i innych nabożeństwach kościelnych z podręczników, ułożonych przez fachowych kompozytorów, a nie grać z pamięci, co się pod palce nawinie i zawsze tylko improwizować, a częstokroć bezmyślnie bez znajomości harmonji, modulacji, kontrapunktu i sztuki kompozycji, oraz bez dostatecznej techniki gry organowej — pragnąc, by ich gra organowa odpowiadała i przepisom Kościoła św. i była zgodną z liturgją kościelną i czcią należną Domowi Bożemu, żalili się i żalą po dziś dzień, że nie mają żadnego praktycznego przewodnika co do wyboru preludjów organowych.

Wierząc reklamie księgarskiej, sprowadzali niejednokrotnie kompozycje organowe, różnego rodzaju preludja i drogo je opłacali, doznali jednak ciężkiego zawodu, bo ujrzeli przed sobą preludja organowe albo technicznie za trudne, koncertowe, którym podołać nie mogli, albo też preludja treścią swoją, fakturą muzyczną, swym stylem i duchem niestosowne do kościoła i nabożeństwa katolickiego.

I nic w tem dziwnego! Bo jakżeż organistę polskiego, katolickiego, mogą zadowolnić tak często napotykane preludja organowe przeróżnych kompozytorów niemieckich, do tego najczęściej protestanckich, preludja takich Kernów, Sachsów, Finków, Reinhardów, Führerów, Volkmarów i t. p., preludja bezbarwne, jałowe, często trywialne, preludja oparte na tematach wziętych z chorałów protestanckich, t. zw. Choral-Vorspiele, które z nabożeństwem katolickiem i naszemi prześlicznemi pieśniami kościelnemi nie mają i nie mogą mieć nic wspólnego?!

Słusznie przeto oglądali się za takiemi kompozycjami organowemi, któreby służyły z jednej strony ku większej chwale Bożej i zbudowaniu wiernych na nabożeństwie obecnych, a któreby z drugiej strony zgodne były z przepisami i duchem liturgji katolickiej, oraz z uczuciem religijnem i poczuciem narodowem, wykonywujących je organistów.

Chcąc temu życzeniu pp. organistów dogodzić i rzeczywistej zresztą potrzebie choć w części zaradzić, postanowiłem pod tytułem **„Organaria"** na szpaltach miesięcznika „Muzyka i Śpiew" od czasu do czasu wskazywać kompozycje organowe, dobrze mi znane, niejednokrotnie grane i przestudjowane, w tem przekonaniu, że p. organiści oraz amatorowie wzorowej muzyki kościelnej zechcą z tych wskazań, opartych na długoletniem doświadczeniu, skorzystać i bibljotekę swoją muzyczną wzbogacić takiemi preludjami organowemi, które im sprawią wielką radość i prawdziwe artystyczne zadowolenie, oraz przyczynią się do ich wydoskonalenia w grze organowej, a tem samem do podniesienia bardzo u nas zaniedbanej i fałszywie pojmowanej muzyki kościelnej, jak niemniej do podniesienia stanu organistowskiego, który gorliwą w tym kierunku pracą nad sobą odpowie należycie i zaszczytnie swemu zadaniu i zjedna sobie cześć i uznanie całego społeczeństwa polskiego.

Na początek podaję na czas pierwszego w roku kościelnym okresu Bożego Narodzenia następujące, godne polecenia preludja organowe.

A) Kompozytorów polskich:

1. **Ks. Dr Józef Surzyński:**
   Preludja na organy, op. 8 i 12.
   Zeszyt I.: Adwentowe Nr 2, 4 i 5.
   Zeszyt II.: Pastoralne Nr 2, 3, 4, 5, 8 i 9.
   (Do nabycia: Leitgeber i Sp., Poznań).

2. **Stefan Surzyński:**
   Preludja na organy. Ser. I.
   Na Adwent: Nr 35, 47.
   Pastoralne: Nr 6, 7, 8, 15, 24, 27, 45.
   Pastorałki, op. 63, preludjów 20.
   Pastorałki, op. 67, preludjów 18.
   Układu częścią M. Surzyńskiego, częścią St. Surzyńskiego.
   (Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa).

3. **Mieczysław Surzyński:**
   Improwizacje organowe, op. 36.
   Kolendowe Nr 4 i 5.
   (Do nabycia: Leuckart, Lipsk).

„Rok w pieśni kościelnej". — Preludja organowe.
Op. 42. Zeszyt I.: Adwentowe (14).
Op. 42. Zeszyt II.: Pastoralne (13).
W tym zbiorze znajdują się także 2 preludja adwentowe, oraz 3 kolendowe Szczepana A. Sieji, nadto 1 preludjum kolendowe ks. Dr J. Surzyńskiego.
(Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa).

4. **Władysław Żeleński:**
   Preludja organowe, op. 38.
   Zeszyt I.: Preludja 2-głosowe, Nr 3, 5, 6, 7.
   Zeszyt II.: Preludja 3-głosowe, Nr 13, 14, 15.
   Zeszyt III.: Preludja 4-głosowe, Nr 17, 21, 22.
   (Do nabycia: Gebethner i Wolff, Warszawa).

5. **Feliks Nowowiejski:**
   Fantazje kolendowe:
   Op. 9. na temat: Anioł pasterzom mówił.
   Op. 31. na temat: Gdy się Chrystus rodzi. Nr 4.
   Op. 31. na temat: Wśród nocnej ciszy. Nr 3.
   (Do nabycia: Gebethner i Wolff — a dla Nr 3 (A. Coppenrath (Pawelek), Ratysbona).

5. **Kazimierz Garbusiński:**
   100 preludjów organowych, między któremi jest 11 numerów kolendowych, mianowicie Nr: 13, 19, 26, 32, 33, 36, 37, 46, 54, 57, 92, których autorami są: Kaz. Garbusiński, W. Styś, Fr. Przystał i Bol. Wallek-Walewski.
   (Do nabycia: Bol. I. Zalewski, Chicago Ill., 943 Milvaukee Ave).

6. **Ks. Franciszek Walczyński:**
   XII. preludjów organowych, op. 19; 6 adwentowych i 6 kolendowych.
   (Do nabycia: A. Bertarelli et Cie. Milano, Medjolan)
   X. preludjów kolendowych, op. 36.
   (Do nabycia: Redakcja „Śpiewu Kośc.", Płock).
   X. preludjów kolendowych na temat kolend francuskich, op. 86. (Dix pièces faciles pour orgue sur cantiques francais).
   (Do nabycia: Procure Generale, Arras).
   XII. preludjów kolendowych, op. 81, p. tyt.: „Christus natus est nobis".
   (Do nabycia: Marcello Capra, Torino — Turyn).
   XXXV. preludjów kolendowych, op. 117, p. tyt.: „In natali Domini".
   (Do nabycia: Tow. Św. Wojciecha, Tarnów).

B) Kompozytorów francuskich:

1. **Alex. Guilmant.** Op. 60.

Preludja kolendowe, t. zw. Noëls. I—X; między któremi jest prześlicznie opracowana nasza kolenda. „W żłobie leży", jako temat z introdukcją i warjacjami.

(Do nabycia: Otto Junne, Lipsk).

2. **Fr. de la Tombelle:**

Suita pastoralna. (Suite d'orgue, Temps de Noël. I—V).

(Do nabycia: L. I. Biton, Editeur. St. Laurent sur Sevre (Vendée) France).

3. **Leon Roques:**

Melodje kolendowe p. t.: 50 Noëls anciens.

Znakomicie opracowane; można je używać, jako preludja pastoralne do naszych kolend.

(Do nabycia: A. Durand et Fils, editeurs, Paris, 4 Place de la Madeleine).

4. **Marcel Roscher:**

Kolendy bez słów, jako preludja, p. t.: 450 Noëls — 2 zeszyty.

(Do nabycia: L. J. Biton. Editeur. St. Laurent sur Sèvre (Vendée) France).

Dzieło znakomite, ze wszech miar polecenia godne, tem więcej, że zawiera w sobie wiele kolend starych, opracowanych w tonacjach kościelnych (gregorjańskich) i nowoczesnych — wiele melodyj podobnych do naszych kolend, bardzo pięknych i rzewnych, a harmonizacja tychże jest klasycznie piękna, mogąca służyć za wzór do harmonizowania naszych kolend i układu odnośnych preludjów.

C) Kompozytorów włoskich:

„Antologia pastoralis", autorów: Bottazzo, Quartero i Ravanello; bardzo piękne i łatwe preludja organowe.

(Do nabycia: Marcello Capra, Torino (Turyn), Włochy).

D) Kompozytorów niemieckich:

Max Springer, op. 25.

3 preludja pastoralne, znakomicie ułożone.

Z innych kompozycyj autorów niemieckich, czeskich i innych nie podaję żadnych preludjów kolendowych, choć ich jest wiele, dlatego, że swemi tematami, melodjami, rytmem i taktem przeważnie $^6/_8$, oraz sposobem opracowania nie nadają się do użytku w naszych kościołach w okresie Bożego Narodzenia, nie mając ani śladu podobieństwa do naszych prześlicznych kolend.

Aby ułatwić pp. organistom nabycie wymienionych preludjów kolendowych francuskich, włoskich i niemieckich mogę wskazać i polecić pewną firmę zagraniczną, mianowicie: Otto Junne, Musik-Verlag, Leipzig, Egelstr. 3, która te dzieła muzyczne ma na składzie i bezzwłocznie je dostarcza.

W nadziei, że pp. organiści skorzystają z podanych wskazówek, będę się starał wkrótce w przyszłej rubryce „Organaria" podać do wiadomości inne rodzaje preludjów organowych do użytku kościelnego i zachęcić pp. organistów do skrzętnego pielęgnowania wzorowej gry organowej.

Tarnów, w listopadzie 1925.

Ks. Fr. Walczyński.

Nowe Wydawnictwa.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" Nr. 21. z dnia 10 listopada b. r. zawiera następującą treść:

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Mikołaj z Chrzanowa. Société Anonyme „Pleyel". — Marja Szczepańska (Lwów): Paweł Dukas. — Kronika. — Sprawozdanie z książek. — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. Chóry ludowe na kresach. — Nuty nadesłane (chóralne). Książki nadesłane. — Sprostowanie. — Osobiste. — Wspomnienie pośmiertne. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Do wszystkich Kół całej Polski.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" Nr. 22 z dnia 20 listopada b. r. zawiera: Roman Statkowski (Wspomnienie pośmiertne). — Pięciolecie Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Poznaniu. — Dzieje powstania i pięcioletniej działalności Państw. Konserwatorjum muzycznego w Poznaniu. — Jak wyglądało szkolnictwo muzyczne w Poznaniu. — „Harfa" na międzynarodowych turniejach śpiewaczych w Holandji. — Wiadomości bieżące. — Pisma. Nuty — broszury. — Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych. — Zawody I. okr. Zw. Wielkop. Kół Śpiewaczych. Związek Kielecki. — Z życia Tow. Śpiew. — Związek Wielkopolski. — Z życia Kół. — Zjazd delegatów pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych. — Podziękowanie. Kasa Związku Wielkopolskiego.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu„ w Krakowie“.